

La hibridación como forma para una experiencia en continuo cambio

PEDRO MEDINA REINON

*Responsable del Área Cultural
de Instituto Europeo di Design de Madrid*

Resumen:

La hibridación como forma artística aparece estudiada aquí como una respuesta adecuada para poder hablar de un mundo en continua metamorfosis, fragmentario y sin centro. Para estudiar este fenómeno se recorren distintos movimientos y exposiciones para rastrear esta forma en diálogo con un opuesto, la frontera, para determinar finalmente un tipo de arte que una representación y praxis sobre nuestro entorno, al introducir también entre las variables el concepto de identidad unido a prácticas artísticas de corte documental. Todo ello desembocará en la necesidad de diferenciar dos niveles en el análisis y enseñanza de la obra: uno social, que tiene que ver con factores de reconocimiento y creación de realidad, y otro epistémico, del que se pueden dar razones en relación con su capacidad de comunicación.

Palabras clave:

Educación, Modernidad, Imagen electrónica, Documental, Cambio, Mestizaje, Frontera, Viaje.

Abstract:

“Here, hybridisation as an art form is examined as an appropriate way of being able to speak about a world in constant metamorphosis, which is fragmented and without a central point. In order to study this phenomenon, we observe different movements and exhibitions, trying to track this form in dialogue with an opposite, the frontier, to finally determine a type of art which brings together representation and praxis of our environment, by also introducing to the variables the concept of identity, linked to documentary-style artistic practices. All of this will result in the need to differentiate two levels in the analysis and teaching of the work: a social level, which is linked to factors regarding reality recognition and creation, and an epistemic one, whereby it can be explained in terms of its capacity for communication”.

Key words:

Education, Modernity, Electronic image, Documentary, Change, Miscegenation, Border, Trip.

Résumé:

L'hybridation comme forme artistique, apparaît ici étudiée comme la meilleure réponse pour pouvoir parler d'un monde en métamorphose continue, fragmentaire et sans centre. Pour étudier ce phénomène, on doit parcourir différents mouvements et expositions pour pouvoir suivre la piste de cette forme en dialogue avec un contraire, la frontière, pour déterminer finalement un type d'art qui est une représentation et une pratique sur notre entourage, en introduisant aussi parmi les variables l'idée de l'identité unie aux pratiques artistiques de ce documentaire.

Tout ceci nous mènerait à la nécessité de différencier deux niveaux dans l'analyse et l'enseignement de l'oeuvre: l'un, social, qui est en étroite relation avec les facteurs de re-

connaissance et la création d'une réalité, et l'autre épistémologique, duquel nous pouvons donner raison en relation avec sa capacité de communication.

Mots-clés:

Education, Modernité, Image électronique, documentaire, changement, Métissage, Frontière, Voyage.

Fecha de recepción: 18-07-07

Fecha de aceptación 3-09-07

La hibridación como forma para una experiencia en continuo cambio

Partimos de la constatación de una realidad: la hibridación, que se ha convertido en una de las formas predilectas de los nuevos comportamientos artísticos. Sin embargo, el punto de inicio podría ser otro, puesto que sabemos que cada época posee un sistema de experiencias al que el arte y el pensamiento intentan dar forma con la intención de hacerlo visible. Recordemos que ya Heinrich Wölfflin enseñaba que toda nueva forma de ver se cristaliza un nuevo contenido del mundo.

Entonces, la cuestión inicial debería ser ¿cómo es nuestro sistema de experiencia?, es decir, ¿cómo es el mundo en el que vivimos?, antes de plantearnos cuál es la forma artística predominante para hablar del mismo. Ésta es una pregunta que he realizado muchas veces a alumnos de diversas edades al comienzo de distintos seminarios, y las respuestas suelen ser coincidentes: "global, tecnificado, acelerado, injusto, en el que nada permanece, sin valores...", aunque se puede resumir en un mundo marcado por la comunicación planetaria, más que sin valores, en construcción hacia otros valores (sostenibilidad, igualdad de géneros y razas...) y, sobre todo, un mundo que ha devenido moda, es decir, donde ni convicciones, ni instituciones, ni productos están dados de una vez para siempre, siendo el reino de lo efímero.

Este primer acercamiento al universo que nos rodea no tiene valor de prueba por no ser una muestra suficientemente contrastada, no obstante, sí parece coincidir con buena parte de los análisis sobre nuestra época. Remontándonos un poco en el tiempo, podríamos hablar de la teoría del *desencanto del mundo* o la profecía de la tecnocrática *jaula de hierro* en Max Weber o la sentencia de Nietzsche en su paradigmático *Der Fall Wagner*, donde toda *décadence* literaria está caracterizada por una realidad: "la vida ya no habita en el todo"¹, hecho que aparece muchas

veces en segundo plano tras su concepción de un universo sin dios, sin mundo y sin hombre. Extraemos de Nietzsche y de todos sus epígonos que el mundo se vuelve fragmentario, constatando que no hay un valor central en la época que le dé sentido, como ocurría, por ejemplo, en la Edad Media, donde el dios cristiano era medida de todas las cosas y el gótico o el románico eran las formas que hacían visible una relación homogénea y unívoca con el mundo.

Por otro lado, partiendo del análisis de la ciudad como la gran forma de rastrear la vida –como hacía Georg Simmel–, autores como Marshall Berman constatan de nuevo que “todo lo sólido se desvanece en el aire”² –frase que proviene del *Manifiesto comunista*–, es decir, no hay certezas ni puntos de referencia a los que poder aferrarnos con seguridad. La vida así ha ganado en incertidumbre, pero también en posibilidad.

Pero para no extendernos en este punto, concluiré con la sentencia de uno de los pensadores contemporáneos que más invita a pensar: Zygmunt Bauman, quien ha enunciado, con extraordinaria fortuna mediática, que habitamos en un mundo caracterizado por una *Modernidad líquida*. A través de varios textos ha definido el espacio actual como una *sociedad de la incertidumbre*³, marcada por la *deregulation*. El principio de realidad está ahora llamado a defenderse en un tribunal presidido por el principio del placer, el “reciclaje” es la clave de nuestro hoy, mientras el tiempo se fragmenta en episodios, la salud se vuelve *fitness* y la máxima expresión de autonomía es el *zapping*, al tiempo que experimentamos cómo se impone dentro del frenesí diario el temor al estancamiento, una vez que se es consciente de que impera la velocidad, la aceleración y la novedad. Todo es “líquido”, inconsistente, evanescente, no hay tiempo ya para que unas condiciones de vida y de acción lleguen a convertirse en costumbre, siendo –para Bauman– la precariedad el signo de nuestro tiempo. Y ante esta realidad, Bauman aboga por un espacio público global, donde se realice un análisis general de los problemas a escala mundial y donde se haga presente una responsabilidad planetaria⁴.

Un panorama con realidades como la de vivir en un mundo global, sí parece un campo fértil para dar rienda suelta a la hibridación como forma, pues difícilmente se podrá narrar este mundo con categorías antiguas basadas en compartimentos estancos. Asimismo, la pregunta por la forma artística que pueda hacer visible un mundo sin un gran valor en el centro, fragmentado, mutable, no parece remitir ya a lenguajes tradicionales, todavía anquilosados en categorías como lo bello y lo eterno.

Habrà, pues, que averiguar cuáles son los medios más idóneos para las nuevas experiencias y si la hibridación es una de las soluciones posibles.

Establecemos así una constelación intelectual que tendría ciertos parámetros claros: el repensamiento de la Modernidad y el establecimiento de ésta como la época que nos precede –en sintonía con todo el ruido postmoderno generado en las últimas décadas y con la Documenta XII (2007)–, la concepción de un mundo fragmentario, global e *in progress*. No solo en Kassel se ha partido de una experiencia definida de esta manera, sino que los nuevos modelos de exposición también vienen marcados por soluciones en las que los medios artísticos y las procedencias de los participantes pertenecen a discursos de intermediación capaces de generar significados relacionados con la mutación, la hibridación y el nomadismo, como ocurre en varias de las bienales que están surgiendo por doquier; un ejemplo podría ser la Bienal de Taipei (2006-7).

Sin duda, la realidad y su representación entendidas en estos términos es algo que tiene una historia, donde va apareciendo la conveniencia de la hibridación. Una mirada rápida a varias de las formas artísticas surgidas a finales de los años sesenta y principios de los setenta nos remiten al concepto de *nuevos comportamientos artísticos*⁵, en cuyo seno creció el debate sobre la entidad de la obra de arte, la relación entre la idea y su realización, la enfatización de lo efímero, el fomento del proceso y, en definitiva, todo el panorama que propició la aparición de múltiples lenguajes, llámense arte povera, minimalismo, arte conceptual o land art, entre otros.

En efecto, desde los inicios encontramos piezas como los *combine paintings* de Rauschenberg, que plantearon otras formas de relación entre el mundo ficticio de la representación pictórica y los objetos reales de la vida, una hibridación que se situaba en el camino hacia el Pop. ¿Y qué decir de las manifestaciones *performativas*? Fueron un impulso en los nuevos comportamientos artísticos, situándonos en un panorama donde es absurdo ceñirse a categorías rígidas, máxime cuando muchas de las prácticas en artes visuales han hecho de lo efímero su residencia, del gesto su vida y del cuerpo y el espacio su lugar de acción, en un tránsito que las acerca a lo que tradicionalmente hemos entendido como artes escénicas⁶, mientras estas últimas iban probando nuevas vías de expresión que nos sumergían en un camino de ida y vuelta lleno de hibridaciones y préstamos. En estas dos décadas surgieron, en suma, nuevas

maneras de presentar la creación visual, radicalmente enfrentadas a las convenciones académicas del pasado, transgrediendo los límites entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, alta y baja cultura. Y esto no se pudo hacer sino yendo más allá de las disciplinas establecidas y apostando por fenómenos híbridos que se servían de distintos lenguajes.

La consecuencia es obvia, relacionadas con la crisis de los férreos criterios de la Modernidad, estas obras no eran productos puros, aislados y universales, sino imbricados en un espacio y tiempo concretos. Y muchas de ellas se situaron radicalmente fuera de lo que se había considerado el sistema del arte, principalmente realizándose fuera de las instituciones establecidas y luchando contra la dimensión de mercancía de la obra del arte, mientras se enfatizaba el rol activo del espectador, la interacción con el mismo y el uso de materiales y espacios desconocidos hasta entonces en la historia del arte. De esta manera se alzó la experiencia de la obra por encima de la eternidad de ésta, siendo obras en proceso e incluso inmateriales, donde convivían distintos géneros y lenguajes... Sin duda, a partir de entonces, hablar de hibridación se convierte incluso en una obviedad, ya que muchas propuestas artísticas nacen decididamente fuera de categorización alguna.

Ligado a este concepto aparece, por tanto, otro: la *interdisciplinaridad*, que podemos rastrear en el ámbito de la educación incluso en el inte-



Bauhaus. Vestuario del Ballet triádico en la revista *Wieder Metropli*, 1926. Metropol-Theater, Berlín.

rior de una tradición que había pensado la creación ligada al diseño de productos industriales, como es el caso de la Bauhaus, ejemplo paradigmático de lo que podría ser una enseñanza ligada a la idea de lo híbrido, pues potenciaba un aprendizaje que bebía de distintas disciplinas, al tiempo que establecía el mismo estatus para todas las ellas, incluso las consideradas hasta entonces artesanías, adelantándose a esa indiferenciación entre baja y alta cultura que será asumida plenamente dentro del sistema artístico a partir del Pop Art.

Pero más allá de constatar estos puntos básicos que podrían darnos innumerables ejemplos donde la hibridación se propone como fórmula para una experiencia mestiza y no clasificable, querría pensar de nuevo desde esa dialéctica entre sistema de experiencia y sistemas de formas, teniendo en cuenta cuál es conceptualmente su opuesto desde esos años en adelante. El *otro* de la hibridación podría ser la *frontera*, siendo quizás la forma híbrida aquella más pertinente como respuesta a esta dimensión supuestamente símbolo contrario de una época postcolonial y global; aunque sepamos bien que se eliminan límites mientras se alcanzan otros nuevos.

Esto abre el camino de lo que se podría denominar *estéticas migratorias* o centradas en la idea de *viaje*, precisamente porque el hombre contemporáneo es viajero por antonomasia, un sujeto desarraigado, sin destino, condenado a vagabundear sin cesar en busca de unas certezas que este mundo no le puede dar. Precisamente en alemán encontramos un término para experiencia distinto a *Er-lebnis*, se trata de *Er-fahrung*, que lleva en su raíz (*fahren*: viajar) la impronta del tránsito que acepta su imprevisibilidad, la dispersión de los caminos, la asimetría de todos los recorridos y el mestizaje de costumbres y lenguajes.

Muchas son las prácticas artísticas que han investigado las relaciones con el Otro, reivindicando siempre unas cotas más altas de justicia en este mundo. En todas ellas hay siempre una "frontera" o un "límite" que sobrepasar y, normalmente, que destruir, para que dos mundos que se han mantenido alejados puedan comunicarse. El mismo origen de la palabra "límite" –*limes*– ya nos indica un conflicto, pues se trata de un término militar romano que señalaba la línea tras la que quedaban los enemigos del Imperio.

Si queremos hablar de frontera en la actualidad, sin duda, el encuentro de referencia es InSite, creado en 1992 y que, al igual que otros proyectos como Arte/Cidade en Brasil, se desmarca claramente de modelos

como las bienales. La frontera como metáfora es la propia esencia de este proyecto que se desarrolla en dos ciudades simultáneamente: Tijuana y San Diego, concibiéndose con la voluntad de incidir sobre este territorio y dialogar sobre y para la frontera, mientras activa el espacio público a través de acciones, instalaciones y conferencias. En *InSite05*, bajo la dirección artística de Osvaldo Sánchez, se optó menos por un *road show* –como en otras ocasiones– y más por crear un foro de investigación y documentación encaminado a definir un espacio público que incluye no solo la geografía física, sino también los medios de comunicación y los electrónicos. La forma de actuar fue muy variada, desde el hombre-bala de Javier Téllez, lanzado de un lado al otro de la frontera y pregonado como si de una atracción de circo se tratara, a *On Translation: Fear/Miedo*, de Antoni Muntadas, donde se observa la traducción que hacen los *media* del miedo y, en este caso, cómo se traduce en Norte y Sur. En definitiva, sirvió para observar cómo se conceptualizó el dominio público en términos de experiencia, donde se impone lo colectivo y lo procesual para hacer evidente cómo la frontera es un espacio de relaciones socioeconómicas⁷.



Cartel de la Documenta V.

Sin duda, un tema paralelo y fundamental si seguimos hablando de frontera, es el *multiculturalismo*, una corriente y una actitud que ha calado profundamente en la vida cotidiana y también en la creación artística. Charles Taylor ya afirmó en su *The Malaise of Modernity*⁸ que el multiculturalismo es la cuestión central de nuestra época, proyectando una realidad que necesariamente será mestiza, no deseando una homogeneidad global, sino el reconocimiento de las diferencias. El Otro deja de ser así un “allende exótico” para convertirse en una problemática ética, cuyas implicaciones en los mundos simbólicos en conflicto y las relaciones de poder que se derivan de ello exceden estas páginas. No obstante, y pensando en su relación con prácticas artísticas, podemos establecer las premisas teóricas de los estudios culturales en la reivindicación de la alteridad y de los grupos históricamente oprimidos, junto a la defensa de una lectura crítica capaz de aproximarse más a la realidad de los hechos.

Si recordamos rápidamente la historia del comisariado de grandes exposiciones bajo estas pautas, 1984 supone un hito fundamental gracias a la idea que ofreció el MoMA sobre la Modernidad y el primitivismo con *Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidad de lo tribal y lo moderno*. De esta exposición parte el proyecto multiculturalista y todos esos intentos que han intentado explorar y construir la relación entre la Modernidad y las culturas no-occidentales. Sin embargo, hay que recordar que este descubrimiento del Otro ya estuvo presente en la Documenta V (1972), en la que Harald Szeemann expuso arte de los cinco continentes sin ninguna jerarquía entre ellos, considerando arte contemporáneo obras hasta entonces excluidas.

Varios serán después los encuentros en este sentido. Un ejemplo postcolonial fue la Bienal de Venecia de 1993, donde cobraron fuerza las posturas consideradas globalistas y postmodernistas; y por citar uno desarrollado en España: *Cocido y crudo* (1994) fue comisariada por Dan Cameron con el firme propósito de establecer y descubrir puntos de contacto entre las culturas de los denominados Primer y Tercer Mundo, tomando partido precisamente por unas obras que reivindicasen que no existen fronteras ni geográficas ni políticas, al menos dentro del mundo de estos artistas.

Hoy día estas cuestiones se multiplican por doquier, unidas a otras preocupaciones, como la sombra del 11-S, como es patente en la última Bienal del Whitney (2006), la sostenibilidad, en *Ecotopia* (2006-7), la II

Trienal del International Center of Photography de Nueva York, o *Weather Report. Cambio climático y artes visuales* (2007) en el CAAM, lo desacogedor, en las últimas bienales de Berlín y Sevilla (2006), o propiamente la dimensión antropológica y artística del viaje, como en *El viaje. Nuevas peregrinaciones* (2007) en el CGAC.

No hace falta ahondar en más ejemplos para hacer patente que éste es un tema de absoluta actualidad que en todos los casos apuesta por distintos lenguajes, haciendo de lo híbrido la vía para la composición de muchas de sus obras (entre lo audiovisual y lo instalativo, entre lo pictórico y lo documental, entre lo performativo y lo instalativo...). Aún así, quisiera simplemente recordar un comisariado que realicé teniendo en cuenta precisamente la capacidad de la frontera como lugar desde el que divisar nuestro presente: *No borders*⁹, que pretendía aportar un pa-



(Perteneiente a *No borders*): Valeriano López: *Estrecho Adventure*, 1996, 6' 22". Cortesía del autor.



(Pertenece a *No borders*): Eyal Sivan y Michel Khleifi:
Route 181 (centro), 2004, 130'. Cortesía del autor.

norama comparativo en medio de un mundo que está redefiniendo continuamente las relaciones entre colectivos e identidades, para establecer un foro donde experimentar estas transformaciones y discutir sobre las mismas desde diversos puntos de vista. Esta exposición reunió varios de los puntos de vista anteriores al considerar que la frontera puede convertirse en un privilegiado laboratorio donde observar qué nuevas realidades están surgiendo y las consecuencias que conllevan en nuestro vivir cotidiano.

Esto se acompañó de un posicionamiento al mostrar un panorama muy distinto al que defienden los partidarios de ese “conflicto de civilizaciones” tan voceado por Samuel Huntington –y también por Bin Laden–, que no disuelve fronteras, sino que las agranda, pensando en otro escenario deseable. La voluntad de las obras programadas en *No borders* fue, pues, aportar un territorio desde el que poder entender mejor fenómenos como la inmigración, la convivencia de distintas culturas o el terrorismo. Por ello se contó con piezas que desvelan la evolución

en la última década de los caminos que recorren algunas de las fronteras en las que se está decidiendo nuestro futuro: la frontera de Estados Unidos, la existente entre España y el Norte de África, y la que divide Israel y Palestina.

La mayoría de estas obras parten de comportamientos documentales que hacen de la entrevista su herramienta principal, si bien no son documentales en sentido estricto, aunque tampoco obras de ficción. Se trata de piezas abiertas a experimentos formales y poéticos, junto a la intervención del director en algunos casos, acercándose más a una inmersión en la realidad que a un aséptico estudio socio-cultural. Por ello, intenté acudir a viajes, rutas de frontera, más que a investigaciones tradicionales, buscando el contraste del mayor número posible de perspectivas.

Esta opción no es arbitraria, sino que evidencia una constante en gran parte de las exposiciones antes nombradas: el predominio de la imagen fotográfica (bien fija o en movimiento), como documento de la realidad —a pesar de saber que es un medio artístico tan subjetivo como cualquier otro—, para aquellas prácticas artísticas que se configuran como visiones capaces no solo de representar el mundo, sino también de transformarlo. Sería una respuesta coherente con un momento histórico en el que los relatos escritos han perdido relevancia frente a los audiovisuales como forma habitual de percibir el mundo. De esta manera, podríamos empezar a plantear una respuesta a la pregunta inicial sobre cuál es el medio artístico idóneo para reflejar una experiencia global, fragmentaria, efímera, cambiante... planteándose la imagen electrónica como una forma de narrar en movimiento, siendo reproducible, lo que podría permitir su percepción masiva, que muestra su contemporaneidad y potencialidad en sintonía con una voluntad que encierra en su seno un deseo de praxis.

Llegamos entonces a algunas conclusiones. En primer lugar, destaca ese concepto de la experiencia como *Er-fahrung* a través de su otro, la frontera, como forma de aprehender una dimensión relevante de nuestra realidad globalizada, mientras se propone, por otra parte, la imagen fotográfica, principalmente en movimiento, como un elemento expresivo idóneo que documenta un paso efímero, y del que solamente quedaría esta huella, inmersa en un diálogo con distintos medios y disciplinas, que conllevan continuamente implícitas prácticas híbridas.

No es ahora el momento de demostrar la consolidación adquirida por la imagen fotográfica dentro del sistema artístico, principalmente a

partir de los ochenta¹⁰ con la reivindicación “artística” de la fotografía documental y el asentimiento de lo que podría denominarse “nuevos comportamientos fotográficos”¹¹. Aun así, y aunque parezca reduccionista plantear únicamente el uso documental de la fotografía es éste el que nos va a dar pie para llegar a una exposición en la que entran perfectamente a colación todas las cuestiones que hemos estado tratando, al tiempo que nos puede servir para introducir una pedagogía acerca del análisis de imágenes y su posibilidad como obra lograda o no.



Elahe Massumi. 1961, Isfahan, Irán. Vive en Nueva York. *Obliteration*, vídeo, color, 3'3" (loop), 1995 (dentro de la exposición *Postvérité*). Cortesía de la artista.

Ciñéndonos a una dimensión perceptiva de la fotografía: su tradicional uso como *documento* o *archivo de la realidad*¹², inmerso en una clara voluntad de descifrar un proceso que ha continuado en una supuesta era más allá de la Modernidad, sometida a una transformación profunda que abarca todos los ámbitos de la vida y que llamamos globalización. Se hace, pues, imprescindible que volvamos a pensar los postulados y lenguajes pasados para entender y representar el mundo en su multiplicidad.

Berta Sichel lo hizo en la exposición *Terra infirma* (2005), celebrada en el EACC, mostrando nuestro entorno inmerso en un flujo que por

doquier se acelera, intentando captar el rumor del tiempo mientras se preguntaba cuál puede ser hoy día el viaje sin ser póstumos a nuestra época. Y como en otras ocasiones –recordemos *Postvérité*, de la que hablaremos más adelante–, logró reunir con solvencia y visión unas obras que no solo están atentas a los cambios sociales, sino también a una honda reflexión sobre el lenguaje elegido para narrarlos, apostando por la *imagen electrónica* como el medio capaz de reflejar la fugacidad de este momento, aprehendiendo por un instante el discurrir indefinido de la vida y el naufragio de un sujeto que busca un discurso que plasme la experiencia de un universo que no es ya refugio. Pues “terra infirma” se presenta aquí como el término con el que los marinos llamaban a la tierra firme tras una larga travesía, convirtiéndose en la imagen simbólica de una realidad movediza que ya no es un lugar de seguridades.

Sichel eligió para ello varias obras en vídeo tendentes a la circularidad, al movimiento, a la espacialidad y la temporalidad inestables. Piezas capaces de mostrar lúcidamente los cambios sociales de una época en la que ya no hay un punto al que aferrarse mientras todo se acelera y se desvanece el mundo que conocíamos. Es en todo momento una mirada perspicaz sobre el universo que nos rodea, en absoluto carente de belleza, puesto que el movimiento se vuelve aquí poesía. Apreciamos así un mundo cuya incertidumbre no inspira rechazo, sino que nos invita a interpretar una realidad llena de perspectivas y metamorfosis, sabiendo que no hay una conclusión definitiva.

Para terminar con este recorrido por varias exposiciones, sobre todo si tenemos en cuenta el porqué del uso de la imagen electrónica y una relación directa con la “construcción del mundo”, se hace evidente que debemos hablar un poco más de esa obsesión que ha recorrido el arte contemporáneo –como afirmó Jean Clair¹³–: la *identidad*, como evidencia la hegemonía actual de las “políticas de la representación”, ya que se ha convertido en un problema principal en un espacio político en continua transformación.

Desde esta perspectiva, lo que está en juego es la creación de un nuevo tipo de realidad que, al mismo tiempo, nos lleva a pensar una vez más las formas de representación del mundo. Si nos centramos ahora en el *documentalismo*, especialmente en vídeo, observamos que es una de las formas que más se está transformando dentro de los nuevos comportamientos artísticos. Se le supone un mayor grado de objetividad, como si solo existiera el género documental entendido como reportaje y como

si éste no implicara ningún tipo de subjetivismo; no obstante, hay una serie de vídeo-artistas que se acercan a aquellos usos fotográficos no estrictamente documentales en los que las transformaciones formales y la utilización de narrativas marcadamente subjetivas nos hacen desterrar esa ilusoria condición de archivo neutro, entrando de lleno en la corriente que reivindica la memoria, aunque siendo siempre conscientes del poder de la obra como documento, sobre todo cuando estamos tratando cuestiones como la de dar voz a un cuadro social difuso.

Es precisamente otra exposición comisariada por Berta Sichel la que nos sirve para reunir todas las variables: *Postvérité* (2003), hija de los estudios culturales, pero que a mi parecer escapa de los criterios absolutamente multiculturalistas del ámbito anglosajón, consiguiendo una armonía entre criterios éticos y formales. Su punto de partida es el contexto formado por la sociedad mediática actual y el denominado pensamiento postmoderno y postcolonial, evidenciando el interés por la cultura visual y por los grupos tradicionalmente excluidos, lo que posibilita nuevos marcos de interpretación y representación. En el catálogo de la exposición se estudia la creciente contaminación entre los géneros y los lenguajes del cine y el arte contemporáneo, y también el frágil límite existente entre lo que es cine de ficción, documental o experimental, su inserción en el mercado y las distintas prácticas subjetivistas siempre presentes en los usos documentales, llevándonos a *redefinir el concepto de realidad en el documental*.

Nos encontramos así con una serie de experiencias fílmicas en las que descubrimos nuevos medios que combinan lo estético con lo etnográfico, estando la experimentación formal en diálogo con la representación social. En función de su procurada condición como documental u obra que se sirve del lenguaje del documental, se quiere conseguir una imagen "real", a pesar de los posibles conflictos entre la reivindicación de objetividad de la etnografía como testigo imparcial y la búsqueda personal de la subjetividad, resultando más que pertinentes las cuestiones que atañen a la ficción o realidad de lo que expresan. Estas consideraciones tienen que ver precisamente con su referente anterior, el *cinéma-vérité*, como explica la comisaria de la exposición: "La inclusión en el título de la palabra *vérité* responde al hecho de que muchos documentales recientes, en cine y vídeo, comparten algunos de los principios básicos de lo que en los sesenta se llamó *cinéma-vérité*. Este tipo de cine estableció una estrecha relación con la televisión, el medio que hace cincuenta

años rescribió la representación de la realidad. Por entonces, casi todas las películas de esta categoría fueron creadas para la televisión –por lo menos en aquellos países ya dominados por la cultura de los medios de comunicación de masas–. En general, representaban gente real dentro del mundo filmada en ámbitos públicos y privados, evitando el modo en que el Hollywood clásico representaba emociones y sentimientos. Sin embargo, el vídeo era una nueva forma de arte, y la eclosión de la televisión se produjo absolutamente al margen del mundo del arte, lo que quizás explica por qué los textos críticos del momento tan solo atribuyeron al Pop, al minimalismo y al arte conceptual el rechazo de los límites interpuestos entre el arte y la vida”¹⁴.

Lo que se observaba inmediatamente al contemplar la exposición es que estaba compuesta por una serie de temas mayoritariamente relacionados con la representación de la violencia, según cuestiones de género, presentes en obras como *Obliteration* (1995), de Elahe Massumi, *Writing Desire* (2000), de Ursula Biemann, *Amores que matan* (2000), de Iciar Bollaín, o *Karima* (2002), de Clarisse Hahn; la actualidad del terrorismo y su relación con los medios de comunicación, en *Hostage: The Bachar Tapes* (2000), de Walid Ra’ad/Souheil Bachar, *Black September* (2002), de Christoph Draeger, o *A Twenty-Four Hours a Day Revolution* (2001), de Iratxe Jaio; la situación de Palestina en *Live from Palestine* (2002), de Rashid Masharawi; o la inmigración en *On the Other Side* (2002), de Chantal Akerman. Éstas son obras en las que parece primar el carácter social, pero en las que paralelamente existe toda una reflexión sobre el lenguaje elegido para expresarlo, siendo patente que no son estrictamente ni documentales ni obras de ficción, incluyendo ciertos artificios ajenos a unos supuestos principios puristas de documentación (la voz del director; la apropiación de diversos documentos anteriores a la filmación de la obra; el hecho de que podamos hablar de un “estilo de autor”, formal y también como manifestación de un trasfondo político y personal...), sin olvidar la intención de los autores de crear obras de arte hechas para ser expuestas en galerías o museos y no en televisión. Esto implica la imposibilidad de distinguir lo subjetivo de lo objetivo, sin embargo, es algo que no debe entenderse como enfrentamiento, sino como una práctica que acude a ciertos recursos en función de una manera narrativa que pretende evidenciar un tema ajeno a ilusorios refugios y sí comprometido con situaciones que el espectador debe sentir cercanas.

Estas obras se ocupan, pues, de dar voz y representar sectores de

la realidad con un interés político y social, creando un nuevo repertorio crítico, mientras apuestan por el estatus artístico de la forma fílmica. Todo ello nos remite necesariamente al pasaje que va de la comprensión de los significados visuales a la cuestión sobre la formación de los sujetos en un cruce de consideraciones e intereses culturales, sociales y políticos. En definitiva, se propone así un *nuevo tipo de ficción* que posibilita la *reinterpretación de la realidad* desde obras de arte híbridas que reivindican unos determinados valores, constatando la creciente influencia del multiculturalismo en los medios de comunicación, en el arte y en un mundo hecho de tensiones, abriendo quizás así una pequeña puerta a ciertas utopías basadas en el valor ejemplar de la obra de arte.

Como decíamos poco antes, es la identidad un concepto clave y en continua redefinición que hace referencia a una experiencia de la realidad que también está en transformación. Descubrimos ahora que estas obras optan por estrategias formalmente cercanas al documentalismo, precisamente por su capacidad de ser “documento de la realidad”, suponiendo que así van a tener un mayor grado de verosimilitud para el espectador. Esto implica que pueden ser más “eficaces” para concienciar o despertar al espectador –como ocurre claramente en otras exposiciones, como *Laocoonte devorado* (2004)¹⁵–, convirtiéndose pues en obras que se reivindican también por una incidencia en el desarrollo fáctico del mundo y no solamente como representación del mismo.

Obviamente, los preceptos de justicia y de reivindicación de minorías históricamente marginadas son no solo elogiables, sino que debemos luchar por ellos; sin embargo, el mundo de lo “políticamente correcto” derivado de todo ello ha conducido paradójicamente a posturas nada tolerantes. Es evidente que en el subsuelo de estas disputas se encuentra la convicción de que la enseñanza de un canon supone la educación en unos determinados valores, apostando por la defensa de una concreta identidad cultural y social, lo que ha provocado un debate sobre cuáles son los modelos de reconocimiento respecto a una comunidad, hecho que puede implicar la exclusión de grandes obras simplemente porque un determinado colectivo no se sienta representado en ellas.

La influencia de los estudios culturales en el mundo artístico ha ido creciendo paulatinamente. No obstante, haría falta matizar algunas de sus prácticas, planteando ciertas observaciones sobre el proceso de creación de nuevas identidades y las representaciones de las mismas en el ámbito de lo puramente visual, sobre todo en lo que concierne a la tra-

ducción de varios valores a prácticas institucionales, debiendo distinguir diversos momentos que deberían pertenecer unos al análisis propiamente dicho de la obra y otros a las cuestiones relativas a la política cultural, especialmente si atendemos a la evolución que han tenido los estudios visuales en el mundo académico anglosajón. Podríamos así diferenciar dos niveles de análisis de la obra:

—Uno compuesto por valores que defender, en el que se estudiaría qué es lo que se intenta transmitir (contemplando aspectos de “control”), junto a lo que es pertinente para una comunidad en términos de reconocimiento y también de placer dentro de procesos desarrollados cotidianamente (lo que tendría que ver con el individuo como ciudadano y como consumidor).

—Un análisis de tipo epistémico, es decir, concebido como un fenómeno que debe ser descrito y explicado.

Se establece así la necesidad de separar en análisis de ambos niveles —que en el fondo son una concreción del clásico forma/contenido— para decir si una obra está lograda o no en ambos aspectos. De esta manera, se podrían localizar y desligar, potenciar o corregir las cuestiones normativas, henchidas de valores y convicciones, de las epistémicas, cuyo objetivo consiste en explicar categorías y funciones, reclamando modos de comprensión que se puedan aplicar a las prácticas discursivas, sin olvidar que no se debe universalizar y elevar al orden epistémico lo que no son sino valores locales y vocacionales¹⁶. Si una obra funciona en ambos casos, probablemente obtenga una buena recepción de la obra y un interés por su actualidad, adquiriendo aún más valor si ésta alberga cierta capacidad autorreflexiva, que pueda activar consideraciones críticas capaces de poner en cuestión el canal, el medio y el mensaje.

Con la distinción entre ámbitos de contenido y formales, en comunicación pero evitando el dominio de uno sobre otro, se aporta un elemento de corrección de algunos excesos de la parte —digamos— ética, en la que premisas extra-artísticas acaban condicionando completamente el discurso. Algo muy extendido a la hora de determinar, por ejemplo, los criterios que rigen el comisariado de exposiciones o las premisas de los modelos educativos predicados principalmente dentro del mundo académico anglosajón, como mostró la polémica en torno al canon literario que enfrentó en 1994 a Harold Bloom y su *Canon occidental*¹⁷, que reivindicaba los grandes nombres de la literatura según un criterio principalmente de excelencia literaria, con Paul Lauter y la *Heath Antho-*

*logy of American Literature*¹⁸, que apostó por autores no DWAMs (Death White Anglosaxon Males). En pocas palabras, la revisión llevada a cabo por la *Heath* se caracteriza por dar a conocer las obras literarias de forma fragmentaria (como si del *Reader's Digest* se tratara) y por apreciar en su selección otros valores que no son los meramente artísticos, sino criterios de "corrección política" y de representación de minorías excluidas históricamente.

Se corrige así esa corriente académica que puede producir casos paradójicos como que se vete el comentario del *Quijote* porque en él hay "menosprecio de la mujer" y "actitud despectiva hacia las minorías étnicas"; tendencia que no solo afecta ya a las antologías, sino que también se ha extendido a los trabajos de investigación en Estados Unidos. Lo que hay que reivindicar es una mirada crítica sobre la historia que perciba esas injusticias, pero no una insidiosa censura que privilegia cuestiones de contenido menospreciando la parte formal, como canal de comunicación y como parte también fundamental del discurso, en contra de lo que ha intentado defender este artículo, volcado a las correspondencias entre ambos niveles.

Y siendo el concepto de identidad especialmente uno en continua construcción y que atraviesa todo tipo de ámbitos, mientras se "contamina" con diversas tendencias, la hibridación se muestra como una necesidad dentro de las propuestas comunicativas, aportando una solución formal a experiencias que no caben ya en los antiguos compartimentos de la historia del arte, que en muchos casos representarían posturas artísticas aún ancladas únicamente en concepciones como la belleza o la obra canónica que permanece a lo largo de las épocas. No obstante, esta hibridación no debe perderse en la confusión de las formas y la amalgama de experiencias surgidas según la moda que impere en el momento. Se deben establecer criterios, como los anteriormente sugeridos, capaces de determinen cuáles son las obras o exposiciones que son verdaderamente coherentes con nuestro tiempo, pudiendo así orientarnos en el confuso mundo del actual sistema del arte.

El papel de la educación surge entonces con mayor fuerza como mecanismo que debe suministrar unos instrumentos volcados hacia una capacidad de análisis. Aparece, por tanto, la necesidad de educar en una valoración de la obra, capacitando al alumno para que juzgue si una obra está lograda o no, en función de si habla con solvencia en el nivel de valores sociales en juego y también si los medios expresivos uti-

lizados sirven para comunicar este primer nivel, introduciendo incluso aspectos de carácter autorreflexivo.

Ya hemos visto en *Postvérité* ese diálogo entre los dos niveles de análisis en una exposición. Alicia Framis nos puede ofrecer con su *Anti.dog* un lugar donde esto también se produce. Estas piezas parten de un hecho: los ataques racistas de skinheads a mujeres de color en Berlín; y al mismo tiempo hay una elección formal: la elaboración de unos trajes con twaron, un tejido antibalas, ignífugo y resistente a las agresiones que pueda proteger a las mujeres. Sin embargo, sabemos que por su gran coste económico difícilmente llegará a ser masivo su uso, por lo que su valor no es tanto que pueda proteger efectivamente a cada mujer de forma individual, sino que adquiere un gran valor comunicativo al utilizar un objeto cotidiano como un vestido, que sirve de soporte para unas reivindicaciones que denuncian una injusticia social; algo que aún se potencia más en piezas como el vestido de novia (una de las prendas más connotadas socialmente a la hora de determinar un rol establecido) o su bikini-burka, ajeno a cualquier uso que no sea el meramente comunicativo. No obstante, hay un dato relevante: Framis podría haber utilizado otros materiales de protección de las agresiones, sin embargo, opta por el twaron, a pesar de su precio, por su color dorado, lo que implica una preocupación estética. Al margen de gustos sobre el color elegido, es importante ver cómo una obra profundamente comprometida con una causa social y con esa voluntad de praxis, sobre todo enfocada a llamar la atención sobre un problema, no implica un desprecio de la parte visual, sino al contrario, busca una solución híbrida entre artes visuales y moda en la que la dimensión formal está tan cuidada como el contenido social. De ahí también su colaboración con distintos modistos a la hora de elaborar las piezas, que luego son exhibidas principalmente por medio de *performances*.

En conjunto, este recorrido nos ha servido para comprobar cómo estas formas híbridas son fundamentales como uno de los medios más pertinentes para esas experiencias en continua metamorfosis, que los lenguajes tradicionales expresan con más dificultad, ya que se necesitan soluciones que permitan considerar ética, política y poéticamente el nuevo contexto global. De esta forma, se podrán crear nuevos imaginarios acordes con el mundo actual y proyectar otros futuros posibles.

Referencias bibliográficas

- 1 Nietzsche, F. (1969): *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. VI (3), Berlín: Walter de Gruyter & Co., p. 21.
- 2 Berman, M. (1982): *All that is solid melts into air. The experience of modernity*, Nueva York: Simon and Schuster.
- 3 Bauman, Z. (1999): *La società dell'incertezza*, Bolonia: il Mulino, 1999.
- 4 Entre los varios libros publicados, destaca *Modernidad líquida*, y entre sus ampliaciones, como *Amor líquido* o *Miedos líquidos*, encontramos estas conclusiones en ídem (2007): *Vida líquida*, tr. de Santos, A., Barcelona: Paidós. Cf. Béjar, H. (2007): *Identidades inciertas: Zygmunt Bauman*, Barcelona: Herder
- 5 Cf. Marchán Fiz, S. (1974): *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal.
- 6 La comparación con el teatro ya aparece en teóricos como Michael Fried, consciente de que la obra de arte acontecía en un nuevo espacio donde convivían obra y espectador al mismo tiempo, siendo obras no dadas de una vez para siempre, transformadas por la interacción entre obra y espectador, a veces con la simple presencia de éste.
- 7 Sánchez, O. y Conwell, D. (eds.) (2006): *[Situational] Public*, Manitoba y San Diego: InSite y Friesens Books Division. www.insite05.org
- 8 Taylor, C. (1991): *The Malaise of Modernity*, Ontario: Anansi. Cf. también ídem (1994): *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, ed. de Amy Gutmann, Princeton: Princeton University Press.
- 9 *No borders*, dentro del Festival *Punto Aparte*. Centro Párraga, Murcia, 13-14 de junio de 2006. Artistas presentes en la muestra: Donna Conlon, Christine de la Garenne, Michel Khleifi, Valeriano López, Rogelio López Cuenca, Antoni Muntadas, Pedro Ortuño, Eyal Sivan, Manuel Soubiès y Virginia Villaplana.
- 10 Según Jean-François Chevrier, no es posible confirmar la pertenencia de pleno derecho de la fotografía al discurso artístico hasta mediados de los años ochenta (cf. Chevrier, J.-F.: "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica", en VV. AA. (1997): *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona: MACBA Libres de Recerca).
- 11 En la exposición *Nuevos comportamientos fotográficos*, celebrada en la Sala de Verónicas de Murcia del 14 de marzo al 28 de abril de 2003, se podían observar distintas prácticas donde la fotografía se hibridiza con otros lenguajes como la escultura, la pintura o la instalación, participando también de procesos de montaje, apropiación o manipulación digital, que transforman incluso su propia esencia, dando lugar en buena parte de las obras a formas híbridas e incluso piezas originales, en contra de lo que se había considerado siempre como estrictamente fotográfico. Para una introducción relativa a la consolidación de la fotografía y sus usos más "artísticos", donde la hibridación es una solución recurrente, cf. Tejeda, I. y Medina, P.: "Nuevos comportamientos fotográficos", en Díaz-Burgos, J.M. (ed.) (2003): *Fotografía en la Región de Murcia*, Murcia: CARM, pp. 314-357.
- 12 Su tarea primordial ha sido siempre la de duplicar el mundo, retratarlo con mayor fidedignidad, creando ese "museo imaginario" que ya había intuido Walter Benjamin y que se basaba en la afirmación de Godard a propósito de *Le Carabiniers*: "colectio-

nar fotografías es coleccionar el mundo”.

- 13 Jean Clair fue el director la Bienal de Venecia en 1995, donde propuso la exposición *Identidad y alteridad*.
- 14 Sichel, B. (2003): “Postvérité”, en *Postvérité*, Murcia: Centro Párraga, p. 8.
- 15 Cf. AA.VV. (2004): *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*, Artium (Vitoria-Gasteiz), Centro José Guerrero (Diputación de Granada) y DA2 (Salamanca).
- 16 Cf. Mignolo, W.: “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, en Sullà, E. (1998): *El canon literario*, Madrid: ARCO/LIBROS, pp. 237-270.
- 17 Bloom, H. (1994): *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York: Harcourt Brace & Co.; tr. de Alou, D. (1995): *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama.
- 18 Lauter, P. (ed.) (1994): *The Heath Anthology of American Literature*, Lexington (Massachusetts): D.C. Heath.